

# 女性演者と女性を演じること

— 天鈿女命から女方まで —

佐藤 知乃

## Female Performing Actors and Male Actors Playing a Woman

— From Goddess to Kabuki Omagata —

SATO Chino

### Abstract

The mythical origins and history of Japanese performing arts are said to be ushered by and rooted in the goddess *Ame-no-Uzume-no-Mikoto*. At the time of its birth, female performing actors were the centerpiece-symbolically tracing the footsteps that founded the art from. However, in the late Middle Ages, they resigned to the background allowing male entertainers to claim the forefront and along with all of the achievements and accolades. This corresponds to the regressive

direction of women's history.

Since then, the female role has also been played by male actors. *Noh* and *Kyogen* were established in the medieval era and have taken on this particular aspect with regarding female roles. Because they pursued realism more in the early modern period, *Kabuki* actors in a female role called *onnagata* carefully observed and analyzed living women and interpreted them within the framework of *Kabuki*. *Onnagata* is no longer a substitute for female performers and should be acknowledged as a third or alternate gender category that comes into effect onstage. It should be noted that the studies of how to play a woman were done in an environment that ironically excluded female performers.

日本芸能の担い手は男性であることが多い。たとえば古典芸能を代表する能・狂言、人形浄瑠璃文楽・歌舞伎の代表的な芸能者集団は、いずれも男性によって形成され、保持されてきた背景がある。そこでは女性役を勤めるのも男性演者である。

仮面劇である能には多種類の女面があり、垂髪の髷も用いられ、髷物（三番目物）といえ、その主人公はたいてい優美な女人である。装束も女性役のものでさろうが、演者はことさらに女性に似せようとするわけではない。面、髷、唐織などの装束が、劇中のその人物が女性であることを示す記号となっている。狂言は直面（素顔）で演じるのが原則で、女性役は頭を白布で包んで布の端を顔の左右に垂らし、女性性の徴とする。

これらに対し、歌舞伎の女方は、拵えにも身体表現にも〈女性らしさ〉を追求しており、さらにいえば内面から〈女性らしく〉あろうとした。女方はたんに女装した男性ではない。女方の様態については、のちに詳しく述べたい。また人形浄瑠璃でも、太夫、三味線奏者、人形遣いのすべてが男性である。人形にはむろん男女があり、遣い手

はおおむねは立役遣いと女方遣いに分かれる。娘がかき口説くような場面では、太夫は高く細い声で語り、重厚な太棹三味線も高音を奏でて舞台をリードする。文楽でも、男性技芸員によって表現される女性役を、〈女性らしく〉見せ、聞かせることに注力しているといえる。

中近世にルーツをもつこれらの芸能に先行し、平安時代のうちに早くも古典芸能化していった雅楽も、すくなくとも宮中雅楽は男性楽師たちによって継承され、奈良時代の伎楽も少年を包摂する男性演者によっておこなわれた。神楽はどうであろうか。一例として、愛知県北設楽郡東栄町に伝承され、古態をよく残す重要無形民俗文化財「花祭」を挙げる。この祭は神事芸能として、もっぱら男性によって担われてきた。長大な次第のうち、とくに人気のある「花の舞」も、男児三人が勤めてきた。ところが近年、後継者不足が原因となって、女兒も「花の舞」を勤めるようになった。もともと能・狂言の子方、歌舞伎の子役でも、女兒が舞台上がることはめずらしくなく、そのような年齢では性別などあつてないようなものである。

こんにちでは女性能楽師や女性狂言師も現れているものの、いまだ少数派であり、国立劇場の後継者養成事業では、歌舞伎研修も文楽研修も、応募資格は依然として「中学校卒業（卒業見込みを含む）」以上の男子で、原則として年齢二三歳以下の者」としている。オーソドックスな日本芸能の担い手は、やはり男性であるといわなければならない。

しかし一方、日本芸能の始祖には女性（女神）が位置づけられ、実際には多彩な女性芸能者が輩出し、一つのジャンルを創出した者もある。本稿では日本芸能における女性芸能者の系譜をたどり、彼女たちがどのように芸能史

に寄与したかをふり返るとともに、女性役をうけもった男性芸能者のありようを解明し、舞台芸術と性差について考察する一助としたい。

### 一、日本芸能における女性芸能者

一般に天鈿女命アマノウズメノミコトを本朝における芸能の祖とする。天地のはじめ、素戔鳴尊スサノオノミコトの乱行のために天照大神が岩屋にこもって世が暗闇となったとき、神々はさまざまな方法で祈りを捧げた。やがて天鈿女命が岩屋の前でにぎやかに踊り、天照大神を誘いだした。記紀に採録される挿話であり、世阿弥もここに申楽の起源をおく。

申楽、神代の始まりと云は、天照太神、天の岩戸に籠り給し時、天下常闇に成しに、八百万の神達、天香具山に集り、大神の御心をとらんとて、神楽を奏し、細男せいなうを始め給。中にも、天の鈿女の、進み出て給て、柳の枝に幣を付て、声を上げ、火処焼ほどろ、踏み轟かし、神憑りかんがすと、歌ひ舞奏で給。その御声ひそかに聞えければ、大神、岩戸を少し開き給ふ。国土又明白たり。神達おんおもての御面白かりけり。其時の御遊び、申楽の始めと、云々。

#### 『風姿花伝』第四神儀

『日本書紀』<sup>2</sup>によれば、天鈿女命はチガヤを巻いた矛を持ち、天香具山（天香山）のサカキを髪飾りとし、蔓草をたすきのようにして袖をたくしあげ、篝火3を焚き、伏せた桶を太鼓のように叩き、「滑稽なしぐさや踊りをし、

神や人の心を慰めることによって神意をうかが<sup>(4)</sup>ったという。女神は衣装（扮装）と鬘（髪飾り）を身につけて、小道具を手を踊り狂い、リズムとライトがそれにともなつた。祭祀と芸能の不可分性を物語るエピソードである。天鈿女命は同時に猿女君——宮中の祭祀で樂を奏で、舞を舞う、巫女でもある芸能者の遠い祖先とされる<sup>(5)</sup>。

日本芸能はその始原からふかく女性と交渉し、近世初頭には出雲大社の巫女を自称する出雲のお国がかぶき踊を創始した。お国は〈傾いた〉存在だったが、それは女性芸能者自体が異例となっていたということでもあった。天鈿女命からお国にいたる女性芸能者の足跡をたどってみよう<sup>(6)</sup>。

猿女君の職掌は鎮魂祭の舞樂奉仕とされ、ここでは女性主導でありつつ、男巫と巫女が一組となつて祭祀をおこなつたともいう<sup>(7)</sup>。飛鳥時代に受容された仏教は、奈良時代には鎮護国家のための宗教へと変容する。律令制度の導入ともあいまって、仏教界では男性主導の整備がおこなわれ、それが神祇の領分にもおよんだ。とはいえ宮廷や伊勢神宮から巫女が消えたわけではなく、民間にも遊部（喪葬儀礼を勤める集団）の流れを汲む遊行女巫や遊行女婦がいた。

傀儡子は「洛中洛外図屏風」の画証などから男性芸能者の印象がつよいが、大江匡房の『傀儡子記』（一一世紀末）は傀儡女について記す。後白河院（一二七—九二）が今様の師とした乙前も、美濃青墓の傀儡女であった。傀儡女と遊女の区別はいまいだが、古代社会ではそれでさしかえなく、婚姻とは区別される買売春の概念が生じると、遊女という呼び名ができたという。遊女宿の女主人は宿の長者と呼ばれ、女系相続をおこなつた<sup>(8)</sup>。匡房には『遊女記』もあり、江口や神崎の舟遊女について述べる。『山家集』（一二世紀）も江口の君と西行の歌問答を収

めるが、説話集『撰集抄』（一二世紀末）では神崎（江口から神崎川を下る）の遊女が普賢菩薩と重ね合わされ、謡曲「江口」では江口の君は普賢菩薩と化し、舟は白象となって西方に向かう。遊行女婦はもともと宴席に侍る歌人であり、その生業である歌と遊びに宗教性が溶け込んで、中世遊女の文芸的イメージが結ばれていた様子がうかがわれる。

白拍子は、鳥羽院（一一〇三—一〇七二）の治世に、鳥の千歳、和歌の前の二人が舞い始めたのが起こりだという（『平家物語』巻一「祇王」）。平清盛（一一一八—一二一八）は祇王・祇女姉妹や仏御前らを身边に置き、源義経（一一五九—一一八九）の恋人静御前も白拍子であった。その母磯禪師いそのぜんしも白拍子。静は義経が兄頼朝と不和になったあと捕らえられ、一一八六年三月、鎌倉に差し込まれた。四月、鶴岡八幡宮社前で「しづやしづしづのをだまきくり返し昔を今になすよしもがな」「吉野山峰の白雪ふみわけて入りにし人の跡ぞ恋しき」と歌って舞い、頼朝を激怒させたことは有名である（『吾妻鏡』文治二年の条）。後鳥羽院（一一八〇—一二三九）も白拍子たちを寵愛し、なかでも亀菊には伊賀局の名を与え、その所領をめぐる一件が承久の乱の契機となったほどであり（『承久記』）、世にかけての白拍子の人気のほどが想像される。

拍子は「うたふ」<sup>ロ</sup>ものであるよりも「かぞふ」<sup>ス</sup>ものとして現れた。<sup>⑨</sup>白拍子は神楽の古態であり、鼓と競うように足拍子を踏む乱拍子が流行してきたとき、それと区別するために、それまでの基本の拍子が白拍子（素の拍子、基本的な拍子の意）と呼ばれるようになったと説かれている。白拍子は男装する。『平家物語』も「はじめは水干に、立烏帽子、白鞘巻をさいて舞ひければ、男舞とぞ申しける。しかるを中比ごらより、烏帽子、刀をのけられて、水干ば

かりを用いたり」と記す（同前）。白拍子も傀儡子の系統であり、男女ともにある傀儡から、遊女のなりわいに專業化した者がまず分化し、そこから神事にも奉仕する男装芸能者としてなおも分化したとされる。遊女にとつても白拍子にとつても、傀儡（女）というのが発生的、包摂的な名称で、遊女はより業態的な、白拍子はより芸態的な呼称と整理することができようか。

優雅な白拍子舞は異性装の專業女性芸能者のものとなり、乱拍子のほうは勇ましさを即興性の特徴に男性的芸能として、寺院の延年（法会のあとの娯楽、猿楽と密接に関係）などにつながっていった。<sup>(1)</sup>だが両者は相互に交渉した。白拍子からでたものに女曲舞がある。観阿弥が、メロディ主体の小歌がかりに拍子の利いた曲舞の曲節をとり入れることで謡を改革し、語り物である曲舞が能の作品構造をも変化させたことは知られている。女曲舞という呼称は、べつに男の曲舞が存在すること、あるいはそちらが主流であることを示唆するが、観阿弥に曲舞を教えたのは女性芸能者であつた。

（前略）昔、白鬚ノ曲舞ヲ、亡父申樂ニ舞出シタリシヨリ、当道ノ音曲共ナレリ。然バ、白鬚・由良湊・地獄、是ハ、申樂ノ内ナガラ、押シ出シタル道ノ曲舞ノゴトクナル也（下略）。

道ノ曲舞ト申は、上道・下道・西岳・天竺・賀歌女也。〔乙鶴、此流ヲ亡父ハ習道アリシ也〕。賀歌ハ、南都ニ百万ト云女節曲舞ノ末ト云。今ハ、皆々、曲舞ノ舞手〔人体〕絶エテ、女曲舞ノ賀歌ガ末流ナラデハ不殘。

祇園ノ会ノ車ノ上曲舞、コノ家ナリ。

〔五音〕

律令制の支配外にあったいわゆる散所さんじょの人々は、中世社会の展開につれて、社寺・貴族の支配下に入り、そこを本拠として雑役や雑芸に従事し、しばしば賤民視された（説経『さんせう太夫』）。散所民の一に傀儡くわいがあり、声聞師しょうもんし（陰陽師の末流）もあり、奈良や大和の曲舞たちと、観阿弥の結崎座を含む大和猿楽四座は、どちらも声聞師の集団に属していた。『五音』に乙鶴、賀歌、百万、とさかのぼる女曲舞たちの名を掲げ、観阿弥原作の「嵯峨の大念仏の女物狂の能」の狂女に百万の名を与えて曲名ともし、自作「山姥」に女曲舞百万を登場させたことはみな、女曲舞に対する世阿弥のオマージュにほかならない。曲舞には男舞も稚児の舞もあったが、応仁の乱（一四六七―七七）のころには拍子リズムよりも語りに重点が移り、織豊期には越前の幸若太夫こうわくが軍記物で名を挙げ、のち江戸幕府抱えとなり、詞章も『舞の本』として出版され、古浄瑠璃に受容された。こうしたことから越前幸若流が曲舞の正統と見なされるが、京都の大頭だいがし流も民間の人気を得て女舞もおこない、かぶきに影響を与えた。

このように古代・中世を通じて、傀儡女、そこから派生した遊女、白拍子、女曲舞たちが活躍したが、その芸能的成果は猿楽のうちに結実したように見える。江口遊女も静御前も百万も、みな謡曲中の登場人物となったことは象徴的である。上級武家や貴族、寺院の支持を獲得し、都市芸能として成功した猿楽に、時代の精髓が集約されたのは必然でもあった。

天鈿女命に発したにせよ、女性芸能者が日本芸能の主流を占めたことはなかったといわざるをえない。芸能史を俯瞰するならば、白拍子も一時の流行にすぎなかった。遊女はどの時代にも栄えるが、一五世紀後半以降、中世遊女は芸能的機能をしだいに喪失し、構成員の供給は集団内部での再生産から人身売買へと移行し、経営者は男性へ



と交替していく。<sup>(12)</sup>近世遊女は廓に囲い込まれた被使役者となり、売春に専従する。かつては遊女であることと芸能者であることは不可分でさえあった。遊女の変貌と女性芸能者の動向は軌を一にしているようにおもわれる。女性芸能者はときに主導的役割を果たしながら、技芸を男性芸能者に譲りわたし、領域の周縁へと退いていく。

## 二、歌舞伎女方の登場

歌舞伎の母胎は風流<sup>ふうりゅう</sup>である。飾り物や造り物に趣向をこらす風流は平安期からおこなわれ、中世に入ると造り物とともに練り歩くようになった。織豊期にかけて孟蘭盆会の芸能として大流行する。「豊国祭礼図屏風」(徳川美術館)は、秀吉の七回忌にあたる慶長九年(一六〇四)の豊国大明神臨時祭礼を描く。過剰に装飾された巨大な風流傘、揃いの衣装、揃いの持ち物で傘をとり巻いて踊る人々の熱狂、それらを見物する数敷の人々の享樂までが活写される。横溢する桃山の芸術的なエネルギーとあいまって、このとき風流踊の興奮は最高潮に達した。こうした芸能的状况から歌舞伎はうみだされた。

戦国の混乱が終結していく時代、それに不満を抱く浪人たちもいた。彼らは「かぶき者」と呼ばれ、既成の倫理道徳に反抗、反逆し、異風異相を示し、乱暴狼藉をはたらいたが、反面では新たな風俗・流行の推進者ともなった。「かぶき」は動詞「傾く」の連体形であり、のち歌舞伎(江戸時代には歌舞妓とする例が多い)の漢字があてられた。反体制的ないし反社会的な美意識は、南北朝時代のバサラ<sup>(13)</sup>に通じるものがあるかもしれない。

男性が主要演者となった環境では、女性芸能者はそれだけで〈傾いた〉存在になりうる。このころには女猿樂や女狂言の記録もあり、天正九年（一五八二）、「や、こおとり」の名称が『御湯殿上日記』にあらわれる。諸資料を総合するに、踊り手はややこ、つまりいたいけな少女であり、この芸能は出雲出身と称する女性中心の一座によっておこなわれたらしい。慶長八年（一六〇三）になり、同じ芸能披露が、『御湯殿上日記』『時慶卿記』にはややこ踊、『慶長日件録』には「かふきをとり有之、出雲国人云々」と記され、以後はややこ踊という名称は見られない。この点については、初出から二〇年以上を経て、ややこ踊の踊り手が成長し、ややこと呼ぶにはふさわしくなくなつたとき、この芸能の名称はかぶき踊と変化したのではないか、このときはじめてこれに接したらしい『慶長日件録』はこれをかぶき踊と認識したが、何度も見物していた『御湯殿上日記』『時慶卿記』は、従来どおりの名称で記したと解釈されている。<sup>(14)</sup>

京に歌舞妓のはじまりしは、出雲神子に、おくにといへるもの、五条のひがしの橋づめにて、や、子をどろといふ事をいたせり。其後北野の社の東に、舞台をこしらへ、念仏をどりに、哥をまじへ、（中略）をどりけり。其時は三味線はなかりき。かくて（中略）三条縄手の東のかた、祇園の町のうしろに舞台をたて、さまざまに舞をどる。（中略）京中これにうかされて、見物するほどに、六条の傾城町より、佐渡嶋といふもの、四条川原に舞台をたて、けいせい数多出して、舞をどらせけり。（寛文元年（一六六一）頃刊『東海道名所記』）

これは半世紀以上も下った仮名草子の記述だが、慶長八年以前の京の盛り場が四条河原ではなく五条東詰にあり、

そのときはまだ三味線がなかったことは、他資料からも確認できる。『阿国歌舞伎草紙断簡』『国女歌舞伎絵詞』によれば、お国は念仏踊、茶屋あそび、浄瑠璃もどきを上演した。念仏踊につれて、見物のあいだから伝説的なかぶき者名古屋山三の亡霊が出現し、お国と問答をかわして昔を懐かしむ。夢幻能の形式である。続いて男装したお国がかぶき者となり、滑稽な猿若を共に茶屋に出向くと、女装した狂言師が茶屋のおかみとして出迎える。寸劇的内容を含むが、流行の小歌を歌って踊る組踊が見せ場であった。女性芸能者は面の着用を許されず、それがその魅力ともなった。先行芸能に多くを学びながらも仮面を手放したことは、かぶきの近世的性質の一つでもある。

『東海道名所記』が述べるように、多くの遊女かぶきがお国に追隨し、画証には三味線が登場してくる。女かぶき・遊女かぶきは人気を集め、通説では寛永六年（一六二九）、風俗紊乱の弊をもって禁止となる。風俗を乱したのは、むしろ見物のほうではなかったかと想像するが、追放されたのは演者であった。禁令はくり返され、女性が舞台にあがってはならないこと、男女混合で出演してはならないことが厳しく申しわたされた。かわって若衆かぶきが勃興する。少年によるかぶきは女かぶきと並行しておこなわれていたが、やはり風紀上の理由から承応元年（一六五二）に停止令がだされた。再開の条件の一つは、若衆を舞台にださないことで、若衆はその魅力の象徴でもあった前髪を剃り落として野郎頭となった。二つめの条件は「物真似狂言尽し」に専念することだった。<sup>15</sup>

またしても女性芸能者は、先駆でありながら、その技芸を男性芸能者にうけわたして身を引くことになった。今度は制度的な要請によって、領域の中央から放逐されたのである。三〇年弱の隆盛をもって女かぶき・遊女かぶきが終焉し、約二〇年後には若衆かぶきも差止となり、以後およそ三〇年間が野郎かぶきの時代となる。青々とした

額を紫帽子で覆った野郎たちは、容色本位であることを断念し、そのことが歌舞伎という芸能を演劇的な発展へと向かわせた。野郎歌舞伎の時代には、若女方、若衆方、立役、敵役、道外の五つの役柄が出そろい、放れ狂言（一幕物）だけではなく続き狂言（多幕物）が上演されるようになる。お国の創始した芸能は成人男性演者のもので発展し、五代將軍徳川綱吉が着任した元禄歌舞伎の時代には、女性演者が官許の大劇場の舞台を踏むことは途絶していた。ただしお狂言師を名のる女性ばかりの座が、大名家の奥向きなどにあがって芝居や踊りを披露する座敷狂言はおこなわれたし、のち素人浄瑠璃では女義太夫も盛んになり、芸妓や町方の女師匠らは多かった。

### 三、芳沢あやめと「あやめぐさ」

元号としての元禄年間とは、西暦にして一六八八年より一七〇四年まで。元禄歌舞伎の範囲はもうすこし幅広くとらえることができる。この時期に歌舞伎は第一次の大成をみた。安永五年（一七七六）に刊行された『役者論語』やくしやばんごは、おもに元禄の上方にあらわれた名優たちの芸談集で、「舞台百ヶ条」、「芸鑑」、「あやめぐさ」、「耳塵集」、「続耳塵集」、「賢外集」、「佐渡嶋日記」等からなる。これらは「優家七部書」として早くからその存在を知られており、部分的には『論語』以前にも公刊にされたことがあった。世阿弥の芸術論の一部は『八帖本花伝書』として流布しており、『役者論語』編者はこれを参照したと推定される。元禄盛期より四分の三世紀近くを経たこの時期、元禄歌舞伎は古典化された。論語という題名自体、この書が元禄歌舞伎をカノン化する目的をもって出版されたことを示す。歌

舞伎にとって元禄は遵守すべき最初のスタンダードとなり、『役者論語』は歌舞伎の正典として位置づけられた。

「耳塵集」、「続耳塵集」、「賢外集」の三部は立役坂田藤十郎（一六四七—一七〇九）の芸談で、傾城買とやつし事（零落した若殿などの演技）、居狂言と長咄（せりふ術）で評判をとり、近松門左衛門とも提携した藤十郎への評価の高さがうかがわれる。立役では藤十郎、そして女方では初代芳沢あやめ（一六七三—一七二九）に讃辞が集中している。あやめ晩年の聞書「あやめぐさ」は、『優家七部書』のなかでも先行して明和八年（一七七二）に劇書『新刻役者綱目』の付録として出版されていた。

初代あやめは、萩野左馬之丞（沢之丞）、水木辰之助、袖崎哥流とともに元禄を代表する女方である。左馬之丞は引退宣言のあと断続的に舞台を勤めて世を去り、辰之助は有力な立役で伯父の大和屋甚兵衛が没したのを契機に舞台を退く。これらがともに宝永元年（一七〇四）の出来事である。哥流は女武道の開基といわれ、享保三年（一七一八）に哥流佐和右衛門と改名して立役に転じ、立役としてもなかなか時にめいた。盛りを過ぎた女方が引退したり、立役に役替したりすることはめずらしくなかった。四天王と並び称された四人も、一人は他界、一人は引退、一人は立役に転身して、享保（一七一六—三六）初頭となると、残るはあやめばかりとなる。<sup>16)</sup>

そのころには萩野八重桐、浅尾十次郎とともに三幅対と評され、十次郎はいくぶん後輩、八重桐は一世代下となり、トップに立っていたのはもちろんあやめだった。あやめは、左馬之丞の「嫁鏡」のように特定の当り狂言を持つていたわけでもなく、辰之助における舞踊のような華やかな得意芸もなく、哥流のように女武道を売り物にすることもなかった。それでも彼は地芸（写実的演技）の名人であり、女方のするほどのことにはあまねく通じ、宝永

六年（一七二一）、役者としてはじめて極上上吉の位にランク付された。正徳六年（一七二六）、三ヶ津惣芸頭（京・江戸・大坂の三大都市のすべての役柄の役者のうちでの第一人者）という極位に置かれたときは、四〇代半ばの年齢となっていた。

「あやめぐさ」は、女方は色を根幹とし、演技の基本を傾城（遊女）におくことを唱え、過剰な女武道をいさめ、「立役になつたらばよからふといはる、は、恥のはぢ」と言い放つ。そのようなあやめが、享保六年（一七二一）一月、芳沢権七として立役に転じたことに人々は驚愕した。顔見世『大和歌伝授富蔵』で桜木大炊の介となり、「すあたまにはをり大小（中略）こしもと共にあふてさまぐのたはこと」などを披露したが、立役巻軸という名譽的なボジションを与えられ、位付は上白上<sup>17</sup>、「芸の善悪は評しがたし」と評された（享保七年正月『役者芸品定』京之巻）。

六年三月『役者噂風呂』京之巻によると、正月の二の替狂言『けいせい大原讃根盛』で女房おべんとおべん兄幸八を勤め、「女形と立役二役」と挿絵にも描かれ、前年から立役を試行していたことがわかる。おべんは道外方の役を下女に置き換えたもので、おかしみの演技も模索し、実験を重ねたうえでの決断というべきである。『大和歌伝授富蔵』の記事からは、立役といっても武道事などは考慮の外であり、実事（諫言事など）でもなく、腰元たちに戯れかかるような——やつし方への指向が看取される。だがあやめはこの年度のうちから女方に復し、次年度には部立も正式に女方に戻った。役替は失敗だったというほかない。哥流とは対照的である。哥流は元來積極的な女武道を得意とし、演技内容に立役と接近する部分があったため、役替にもアドバンテージがあったのかもしれない。

女家老の役あり。いかにもしつかりとせぬ様にすべし。しつかりとしては男の家老がほうしを着たるに成べし。申ても大勢立合の所へ、いかに家老の女房なればとて、心おくせぬ理はなし。身もふるふほどにあぶなくかゝり、敵役がどつとつ、こんだ悪言をいふた跡にて、それよりきつとすべし。

〔あやめぐさ〕

あやめの想定する女武道とは、右のような局面で、夫に代わつて難事をさばく武士の妻や、忠義のため吾子を犠牲にして悲嘆にくれる母などの役どころである。その典型は女楠おんなくすのき（楠木正成の室、正行の母）で、あやめの息子たちにも継承された。女方の荒事まで見せた哥流の女武道は、あやめにとつては度を越したものだ。にちがいない。傾城役が勤まらなくなつても、妻ないし母の心情を追求すること、あやめは女方であり続けることができた。その技量を総合的にとらえ、それを立役としても応用、發揮しうるとの判断だっただろう。

おそらくはそのとおり、あやめの豊富な舞台経験をもつてすれば、役替につきまとう違和感も、やがて克服できにちがいない。藤十郎が衰え、やつし芸が勢いを失つても、藤十郎とその芸は元禄歌舞伎の一つの達成と認識されていたために、藤十郎から芸を譲られた大和山甚左衛門（二六七七—一七二二）は人気を集めた。芳沢権七は、藤十郎をしのげるもう一人のやつし方になった可能性がある。けれども人々は、女方の守り神と評されたあやめ、そのために新しい位付が創案されてきたような名人が、紫帽子を捨てることなど、到底認めることができなかった。あやめは再び身を翻した。功成り名を遂げて引退するという選択もあったはずなのに、舞台上に上がり続けようとしたその情熱をいとおもう。

女形にてゐながら、もしこれでゆかずば、立役へ直らんと思ふころがつくやいなや、芸は砂になる物なり。(中略) ほんの女、もはやこれではすまぬとて、男にならるべきや。その心にては、女の情にうときはづなり(後略)

「あやめぐさ」のこの条は、彼の言行不一致の例として引用されてきたが、あやめは立役への転向と女方への復帰を経て、この境地にいたったものと解釈することもできる。男性にして女性を演じる女方は、一つには日本芸能に内在した慣習にしたがうものであり、二つには外的な制約によってあみだされた対応だが、元禄歌舞伎の演劇的達成とともにそのありようは高度化され、洗練された。それを推進した代表者があやめであり、「あやめぐさ」は女方の方法論となった。いかに女性を演じきるかという研究が、女性演者を排除した環境でおこなわれたのは皮肉なことであった。

「元始女性は大陽であった」とは、芸能にもあてはまる言説であるようにおもわれる。日本芸能の神話的な歴史は天鈿女命によつてひらかれ、遊行女巫、遊行女婦、傀儡女、遊女、白拍子、女歌舞、女かぶき、お狂言師など、多彩な女性芸能者があとに続いた。それでいて遅くとも中世後半には、主流の座と芸能的成果をも男性芸能者に譲りわたすことになったのは、女性史の展開と呼応する動きだったであらう。

伎楽以来、女性役も男性(少年も含む)によつて担われてきたが、能・狂言にいたつてそれは定着することになった。狂言だけでなく能も物真似を重ねたが、歌舞伎が追求した写実、近世のリアリズムは中世よりも踏み込ん



でいた。女方は生身の女性を鋭く観察し、分析し、歌舞伎という枠組のなかで解釈してきた。女方の作為性は、歌舞伎そのものの虚構性とともに響き合っているようにおもわれる。女方はもはや女性演者の代替ではなく、歌舞伎の舞台上で成立する第三の性というべきである。

近世期を通じてあまたの女方が活躍し、芸談も残したが、「あやめぐさ」の女方哲学に卓越するものはない。近代の一時期、歌舞伎は国劇となった<sup>18</sup>。歌舞伎が〈近代化〉されて女優が導入されると、それは新派という別の演劇になった。女方を欠いたとき、歌舞伎は変質したのである。中国の昆劇でも京劇でも女方はほとんど廃されたが、歌舞伎の女方はいまも存続し、今後も歌舞伎とともに長らえるだろう。だが日常生活も女性のように暮らした女方は、六代目中村歌右衛門（一九一七—二〇〇二）がさいごだった。

近時、「玉三郎が愛した女——越路吹雪」（NHKテレ、二〇一八年一月）を視聴し、ある感慨にとらわれた。越路吹雪（一九二四—八〇）は宝塚歌劇団出身のシャンソン歌手、舞台女優である。五代目坂東玉三郎丈（一九五〇—）は現代の女方で、二〇一二年に重要無形文化財保持者各個認定（人間国宝）に認定された。番組では玉三郎丈が越路を紹介し、さいごに彼女が得意とした「愛の讃歌」を歌う。そのとき耳にした声の低さにギクリとし、ふだん聞き慣れているのは女方としての発声で、これが地声だったのだろうかと考えてみたものでもない。越路は宝塚では男役のトップスターだった。女性にして男性役を勤めていた。女方と同様、宝塚の男役も、その範疇で概念化されたものではあるが、それゆえに演劇性が深く追求された側面がある。退団してシャンソン歌手となっても越路の声は男役を彷彿とさせ、ドレスをまとして〈女性〉の心情を歌いあげても短髪のまま、端的に言えばそ

れは〈コーちゃん〉の姿なのだった。玉三郎丈はそのようなツカの越路吹雪となつて歌つていたのである。

能でも歌舞伎でも、男性演者によつて演じられる劇中の女性が男装することはままある。歌舞伎の女方が演じる宝塚の男役という重層性は、それをはるかに上まわつて両性具有的であつた。男性演者は女性を演じられるし、女方になり切ることができる。女性演者も男性を演じられるし、男役になり切ることができる。男性演者女方は、男役になり切つた女性を演じることでもある。ならば女性演者男役が、女方になり切つた男性を演じること也有可能ではあるまいか。男性演者と女性演者を隔てる垣根とは何だろうか。そこにほんとうに垣根はあるのか。日本芸能の歴史において両者は分離されがちで、式楽的かつプロフェッショナルな領域は前者によつて占有されてきた。しかし、そこには真に隔てがあるのだろうか。両者は何か本質的なものを共有しているようにおもわれる。それが舞台芸術の精髄かもしれない。<sup>(19)</sup>

# 注

(1) こんにちはでは社団法人能楽協会会員およそ一五〇〇名のうち約一五パーセントが女性能楽師であり、二〇〇四年には日

本能楽会が二人の女性能楽師を重要無形文化財総合指定保持者として迎え入れた。なお白洲正子氏『お能』(角川新書

一九六三年)、金森敦子氏『女流誕生——能楽師津村紀三子の生涯』(法政大学出版 二〇一〇年)参照。

(2) 「素戔鳴尊の爲行甚だ無状し。(中略)天照大神(中略)此に由りて発怒りて、乃ち天石窟に入りまし、磐戸を閉して幽居す。故、六合の内常闇にして、昼夜の相代も知らず。(中略)猿女君が遠祖天鈿女命、則ち手に茅繩の稍を持ち、天石窟戸の前に立ち、巧に俳優を作す。亦天香山の真坂樹を以ちて臺とし、蘿を以ちて手繩として、火処焼き、覆槽置せ、顕神明之憑談す。是の時に天照大神聞しめて曰はく、「(中略)云何ぞ天鈿女命は如此嘯楽くや」とのたまひ、乃ち御手を以ちて細めに磐戸を開けて窺ひたまふ。時に手力雄神、則ち天照大神の手を承け奉り、引きて出し奉る」(『日本書紀』

## 卷二。

- (3) すなわち火処。東栄町の「花祭」でも、その年の花宿に舞庭をつくり、舞庭の外に庭燎という大きな焚火を燃やす。
- (4) 『新編日本古典文学全集 日本書紀(二)』(小島憲之氏他校注 小学館 二〇〇六年)による「顕神明之憑談」頭注。底本は寛文九年版本。
- (5) 同右「媛女君」頭注では「大和朝廷の祭祀のうちの鎮魂祭で舞楽に奉仕する女性を貢上する氏族」とする。
- (6) 脇田晴子氏『女性芸能の源流 傀儡子・曲舞・白拍子』(角川学芸出版 二〇〇一年)に多くを負った。
- (7) 岡田精司氏「宫廷巫女の実態」(女性史総合研究会編『日本女性史 第一巻 原始・古代』東京大学出版会 一九八二年)。
- (8) 辻浩和氏「遊女の家と女系相伝」、同氏「遊女の仕事風景」(国立歴史民俗博物館「性差の日本史」展示図録所収 二〇〇二年)。
- (9) 沖本幸子氏『乱舞の中世——白拍子・乱拍子・猿楽』(吉川弘文館 二〇一六年)。
- (10) 鎌倉遺文七九六〇号、(6) 脇田氏前掲書。
- (11) 同(9) 沖本氏。
- (12) 同(8) 辻氏。
- (13) 通説ではサンスクリット語のバジャラ(金剛石の意)を語源とし、雅楽の革新的奏法(ダイヤモンドのような硬さで伝統的奏法をうちやぶるの意)と解釈されてきたが、舞人の衣装が美しく翻るさまを意味する「ばさ」ということばがあり、これが転じてさまよいめぐるさまをも意味するので、バサラの人々の傍若無人な徘徊ぶりをいうという説も提示されている(遠藤基郎氏「婆娑羅」から考える」東京大学史料編纂所編『日本史の森をゆく 史料が語るとっておきの42話』所収 中央公論新社 二〇一四年)。
- (14) 服部幸雄氏「成立期の歌舞伎」(鳥越文蔵他編『岩波講座歌舞伎・文楽 第二巻 歌舞伎の歴史Ⅰ』岩波書店 一九九七年)。
- (15) 武井協三氏「若衆歌舞伎・野郎歌舞伎」(鳥越文蔵他編『岩波講座歌舞伎・文楽 第二巻 歌舞伎の歴史Ⅰ』岩波書店 一九九七年)。
- (16) 拙著『近世中期歌舞伎の諸相』(和泉書院 二〇一三年)。

(17) 役者の位付は、このころは上からはじまり、上上、上上吉と進み、上上吉になれば押しも押されぬ人気役者と目された。位付は実際には三段階よりもっと細分化され、「上白上」とは下の一字を白抜きとしたもので、「上」よりはすぐれているが、「上上」とするには不足であることを示す。字画の一部のみを白抜きにするようなこともおこなわれた。

(18) 倉田喜弘氏「解説」(『芸能』所収 日本近代思想体系 岩波書店 一九八八年)。

(19) 日本芸能の範囲で考察を試みたが、より広く世界のバフォーミング・アーツにおいてはどうかという関心を禁じえない。バレエは長い歴史をもつ、国際的な舞台芸術である。その沿革は、誕生(一五五〇—一八三〇)、ロマンティック・バレエ(一八三〇—一六〇)、クラシック・バレエ(一八六〇—一九〇五)、モダン・バレエ(一九〇五—四五)、国際化(一九四五—一九七五)、こんにち(一九七五—)のように時代を区分して解説される(20)。

バレエの起源となるものは、一六世紀初頭、カトリヌ・ド・メディシスによつてフランス宮廷にもたらされた。上演台本の残る『王妃のバレエ・コミック』(二五八一年)が、振付を物語と結びつけた最初のバレエ作品であると考えられている。踊ったのは專業舞踊手ではなく、王族貴族や宮廷の人々で、独立した舞台空間もなく、客席と一体化していた。平安中期までの雅楽(舞楽)の状況と近似する要素がある。宮廷バレエはルイ一四世の治世に隆盛し、王もみずから踊り、作品には政治的・寓意的なメッセージがこめられた。王が設立した舞踊アカデミー(パリ・オペラ座バレエ団の前身)から職業舞踊手が生まれ、一七世紀後半には女性の加入も許された。それまでは若い男性が女性役を務めたという。猿楽のころから幕間には軽い演し物が用意されたように、バレエでもダンスが幕間に挿入され、これは一八世紀初めには劇的要素が加わってバレエ・ダクシオンとなる。

そして一九世紀ロマン主義の文化運動から、白くはかないバレリーナたちがつま先立つて踊るバレエ・フランが成立する。彼女たちが主役を占めたロマンティック・バレエでは、男性舞踊手の必要性が低下し、異性装の女性が男性役を務めることもあった。世紀後半には西ヨーロッパではバレエは低調となり、反面ロシア・バレエは黄金時代を迎えてチャイコフスキーの『白鳥の湖』(一八七七年初演)等の名作が発表された。そして一九〇九年、バレエ・リュス(ロシア・バレエ団)がバリエで大成功を収め、バレエ全体をよみがえらせた。バロック時代にはスターでありながら、「女性がポワントで立ち上がると(中略)すり足で」(21)退場を余儀なくされ、従属的存在となっていた男性舞踊手は、バレエ・リュスにおけるヴァスラフ・ニジンスキーの跳躍を象徴的契機として再び注目を集めた。

第一次世界大戦とロシア革命ののち、多くのロシア・バレエ関係者が世界に散り、バレエの国際化に貢献した。演劇的

だったロマンティック・バレエに対し、舞踊的になったクラシック・バレエよりも、さらに純粋なムーブメントが追求され、現代的な、心理学的な、深刻なテーマもとられ、ルドルフ・ヌレエフ（一九三八—一九九三）らの活躍によって男性舞踊手の役割が劇的に変化するなど、多様な展開がみられた。こんにちおこなわれているのは、モダン・ダンスとクラシック・バレエを融合したコンテンポラリー・バレエである。

バレエの歴史は歌舞伎より半世紀ばかり長く、国や民族や大陸を越えて普及し、芸術としての規模が大きく、筆者が言及しうるのはごく一部にすぎない。舞踊手については、男性のみのところに女性を加わり、一時は女性主体となり、そのときどき、女性役を男性が担当したり、男性役を女性が担当したこともあったことがわかる。ニジンスキーを先駆として、ヌレエフら男性舞踊手が復権しつつあったとき（22）、モリス・ベジャール（一九二七—二〇〇七）が現れた。

ベジャールは前衛的な振付家で、一九六〇年、ブリュッセルに二〇世紀バレエ団を創立した。「三十人の素晴らしい男性の踊り手」と、三、四人のエトワールたちからなる舞踏団を理想としたとい（23）、群舞にも男性舞踊手を重用した。最も有名な作品の一つが『ボレロ』である。ラヴェルのこの曲には、早くプロニスラヴァ・ニジンスカ（ニジンスキーの妹）が振付をしたことがある。ベジャールの振付では、舞台上に巨大な朱塗の盤を据え、盤上でソロダンサー（メロディ）が反復的に動き始め、周囲に腰掛けた数一〇人もの群舞（リズム）は、曲の進行に合わせてすこしずつ動きに参加する。クレッシェンドとともにムーブメントは激しくなり、クライマックスにはリズム全員が盤を囲繞し、両腕を差しあげて上体を盤上に投げだし、その中央にメロディが倒れ込んでライトが落ちる。断ち切られたかのような衝撃的な終曲である。五分ほどの、古代の祭儀のような印象を与える作品で、一九六〇年の上演時には女性ダンサーがメロディを、男性ダンサーがリズムを務めた。そこでは一人の女性が男性たちの欲望をかき立て、男性たちの視線が一人の女性に集中していく、ストリップテイーズの構図がイメージされていた（24）。

演出には変遷があり、一九七九年に男性ダンサーとして初めてジョルジュ・ドン（一九四七—一九九二）がメロディを務めたとき、リズムも男女を入れ替えて女性ダンサーとした。男女が交換可能な作品はそれほど多くはない。構図も反転し、今度は一人の男性が女性たちの欲望をかき立て、女性たちの視線が一人の男性に集中することになった。そのはずだったところがかまもなく、ニューヨーク公演の最終日だったというが、リズムも男性で試してみたところ、「その方が力強い感じがする」（25）という理由で、それが定着する。欲望の主体は、女性であるより男性であるほうが説得力をもったのだろうか。『ボレロ』はドンの当り役となり、クロード・ルルーシュ監督の映画『愛と哀しみのボレロ』（一九八一年、フランス

制作、原題 *Les Uns et les Autres*）のフィナーレに収録されたことがそれを決定づけた。

この映画は四組の家族の半世紀を第二次世界大戦をはさんで描く。それぞれ高名なモデルがあり、うち一人はヌレエフその人である。彼はシベリア鉄道車中で出生、旧ソビエト連邦辺縁のバシキール（バシコルトスタン）共和国のムスリム家庭で成長、当時レニングラードの名門キエロフ（マリインスキー）・バレエ学校によりやく編入したのは一七歳のときだった。なおニジンスキーも帝政時代のマリインスキーの出身である。見事キエロフ・バレエ団のソリストとなったヌレエフは、冷戦下の六一年、巡業中に西側への亡命を執行した。本人に映画出演がオファーされたが、こと『ボレロ』に関しては、ヌレエフもドンに勝るという自信をもてなかったようである。

他方、ラテン・アメリカ随一の劇場テアトロ・コロソ（プエノスアイレス）の少年ダンサーだったドンは、六三年の二〇世紀バレエ団の南米公演に接し、ほどなく地球を半周してベジャールのもとに身を寄せた（26）。ロシア移民の子であり、映画の役名に父方の本姓イトヴィッチを用いた。『ボレロ』の場面が撮影された八〇年七月には、リズムは上半身に衣装をまとっていたが、やがて着衣を脱ぎ捨て、男性性をいちだんと強調するようになる。そのような男性群舞にとり囲まれ、欲望の客体として配置されたとき、ドンのメロディは両性具有的な、そうでなければますます「ディオニュソス的な」（27）様相を帯び、屠られる生贄のようにリズムの腕のなかに倒れ伏した。

ベジャールのミューズであり続けたドンの生前にも没後にも、『ボレロ』を踊ることを許されたダンサーのうち、特筆すべきはシルヴィ・ギエム（一九六五―）だろう。ジュニアの体操選手だった彼女は懲罰されてバリ・オペラ座バレエ学校に転じ、同バレエ団に入団、一九八四年、芸術監督だったヌレエフによってエトワールに任命された。ギエムは遅くとも一九九〇年には男性群舞をしたがえてメロディを務めており、たびたび再演し、二〇一五年の引退ツアーもこの作品でしめくくった。メロディが女性ダンサーに戻って、当初のストリップテイーズの構図が復活したかという点、そうではなかった。ギエムのメロディはリズムを誘惑するのではなく、欲望をかき立てるのではなく、むしろ欲望を暴き、引きずり出すかのようで、まるで祭儀の主宰者だった。

ギエムはもちろん男性的ではないが、女性的というよりは中性的に感じられた。それは彼女が長身の、強靱で安定した身体を有していたせいかもしれない。ならばダンサーとしては厚みのある筋肉質で、その意味ではまさに男性的だったドンが両性を宿したのはなぜか。いずれにしても、もつてうまれ、備えている性を、舞台上でときに離脱し、超越すること、ドンにとってもギエムにとっても可能なことだった。舞台芸術と性差に関しては、バレエも歌舞伎もひどく異なっ

てはいないようにおもわれる。ただ女方のような方法論が確立されているわけではないことから、ドンのありようも、ギエムのありようも、それぞれのダンサーの個性に帰せられるのだろう。

以上、演者を中心に若干の検討を試みた。作品面でも、マシュー・ボーンの新解釈により白鳥役を男性にした『白鳥の湖』（一九九五年初演）などと、日本近世演劇における書替女狂言（28）とは比較の余地がありそうである。

- (20) ヴィヴィアナ・デュランテ氏総監修、シラー・ディッキーズ氏、デイヴィッド・ミード氏、キャロライン・ハミルトン氏、ジェシカ・ティグ氏、アントニア・バロン氏、エスター・リプリー氏、前野有香氏筆、森葉穂美氏日本語版監修、佐々木紀子氏、松藤留美子氏、桑田健氏訳、柳嶋覚子氏、會田裕子氏、石井克弥氏、小西道子氏、坂本安子氏、山崎伸子氏日本語版編『バレエ大図鑑』（河出書房新社 二〇一九年）。以下同書。

- (21) 同 (20) デュランテ氏。

- (22) Kavanagh, Julie. *Nureyev: The Life*. New York: Pantheon, 2007.

- (23) シルヴィ・ド・ニュサック氏「断章」（同氏、パブロ・レイソノ氏、渡辺守章氏監訳、鈴木淳二氏訳『ベジャール・オ・トラヴァーユ』所収 新書館 一九八五年。ポリシヨイ・バレエ団の主導者ユーリー・グリゴローヴィチ（一九二七—、六四年よりバレエ・マスター、八八年より芸術監督）も同時代にあつて男性舞踊手を重視したが、グリゴローヴィチではその国威発揚的な雄々しさに、ベジャールではそうした旧弊な身体観からの解放に焦点があつた。

- (24) 前田允氏訳『モリス・ベジャール自伝——他者の人生の中での一瞬……』（劇書房 一九八二年）。

- (25) 「ジョルジュ・ドン 全インタビュー」（月刊ダンスマガジン 臨時増刊号 三—三）新書館 一九九三年二月）。

- (26) Barat, Sylvie. *Jorge Donn par le Ballet du XXe Siècle*. Paris: Editions L'Harmattan, 2002.

- (27) 「それは、単純にアポロ的な造型美ではなく、内部の深層に異形な破壊と混沌の、つまりディオニソス的な力をはらんだ一つの〈対立の統一〉」（渡辺守章氏「ベジャール芸術の官能性と聖性——ベジャール私見」（白石征氏編『ベジャール&ジョルジュ・ドン』魂のボレロ』所収 新書館 一九八三年）。

- (28) (16) 拙著。

\*なお本稿は亜細亜大学法学部女性教員による共通論題「女性」の企画に基づくものである。